

## JAK TO Z *KOTEM W BUTACH* BYŁO. BAŚNIE CHARLES'A PERRAULTA W PRZEKŁADZIE I W ADAPTACJI HANNY JANUSZEWSKIEJ

---

Stwierdzenie, że Charles Perrault i jego baśnie są w Polsce zupełnie nieznane, w pierwszej chwili wydaje się absurdalne, bo czy można sobie wyobrazić, że znajdzie się ktoś, kto nie zna baśni o Kopciuszk, Kocie w butach czy Śpiącej królewnie? O tym, że Charles Perrault pisał bajki i że bajki te należą do kanonu literatury dziecięcej, wiedzą właściwie wszyscy. Kolorowe książeczki dla dzieci, z nazwiskiem francuskiego pisarza wydrukowanym na okładce wielkimi literami, nie są może tak liczne jak wydania baśni Grimmów i Andersena, wystarczająco jednak rzucają się w oczy w księgarniach i bibliotekach, by wrażenie to utrwalić. Niewiele jednak osób zdaje sobie sprawę, że utwory czytane w dzieciństwie lub kupowane teraz dzieciom jako baśnie Perraulta mają z reguły tyle wspólnego z francuskim oryginałem, ile najnowsza *Alice in Wonderland* Tima Burtona ze swym literackim pierwowzorem – albo i mniej.

Przeróbki, skróty i adaptacje literackie mają oczywiście długą tradycję, a w literaturze dla dzieci uchodzą często nie tylko za dopuszczalne, ale wręcz pożądane. Swobodne podejście do tekstu źródłowego zaznacza się szczególnie wyraźnie w stosunku do bajek i baśni, co wynika między innymi z ich powiązań z folklorem i tradycją opowieści ustnej. Mimo że – teoretycznie – baśń literacka „funkcjonuje jako przekaz maksymalnie zobiektywizowany w formie pisanej, głównie w postaci książki”, a jej kształt jest „zamknięty i niezmienny” (Ługowska 1981: 33), w rzeczywistości jej status tekstowy jest niepewny, postrzega się ją bowiem przede wszystkim jako adaptację lub wręcz „przekład” na język literatury wcześniejszego przekazu ludowego, z natury swej podlegającego nieustannym transformacjom. W owym „rozchwianiu” tekstu duży udział miewają sami auto-

rzy. Bracia Grimm podkreślali, że *Kinder- und Hausmärchen* zostały przez nich „zebrane” (*gesammelt*), nie napisane, a chociaż we wstępie do pierwszego wydania deklarowali: „Staraliśmy się ująć te bajki tak wiernie, jak to możliwe. Żadna sytuacja nie jest dodana czy upiększona lub zmieniona, gdyż obawialiśmy się te tak bogate podania poszerzyć własnymi porównaniami czy reminiscencjami” (por. Simonides 1989: 30), dokonywali korekt i retuszów w zgromadzonym materiale, wygładzali go stylistycznie i językowo, łączyli różne warianty w jedną opowieść i preparowali je wedle własnych gustów. Co więcej, wprowadzali zmiany do kolejnych edycji (za życia Grimmów ukazało się ich siedem, pierwsza w 1812, ostatnia w 1857 roku): usuwali i dodawali teksty, przeszeregowywali je oraz modyfikowali wiele wątków i szczegółów (dość powiedzieć, że w pierwszej wersji *Królowny Śnieżki* zła królowa nie była macochą głównej bohaterki, ale rodzoną matką). Jednak np. pierwsze angielskie tłumaczenie *Kindermärchen*, sporządzone przez Edgara Taylora, ukazało się już w 1823 roku, było więc oparte na drugim wydaniu niemieckim z roku 1819, zmienionym w stosunku do wydania z roku 1812, ale też różniącym się znacznie od ostatecznej wersji z roku 1857. Wersja Taylora – który ze swej strony dokonał wielu korekt w przekładanych tekstach – zyskała sobie dużą popularność i powielana była w licznych angielskich wydaniach Grimmów, nieraz stanowiła także podstawę przekładu bajek na inne języki. Dodajmy do tego, że – jak wykazały badania źródeł – za pośrednictwem bajarek francuskiego pochodzenia przeniknęły do zbioru Grimmów prawie wszystkie baśnie Charles’a Perraulta<sup>1</sup> (por. Blamires 2006).

Praktyki manipulacji tekstem stosowane przez Grimmów były i są w literaturze dla dzieci raczej powszechną praktyką niż wyjątkiem: uciekają się do nich zarówno sami autorzy tekstów, jak i wydawcy. Powody bywają rozmaite, czasami związane z czynnikami zewnętrznymi – na przykład, w powojennych wydaniach swojego *Kopciuszka* Janina Porazińska skorygowała akcenty religijne, źle widziane w socjalistycznym kontekście – a czasami z temperamentem twórczym autora: Hanna Januszewska, interesująca nas tutaj głównie jako tłumaczka baśni Perraulta, ale znana przede wszystkim jako autorka popularnych i lubianych wierszy i utworów dla dzieci, niemal w każdym wydaniu swoich tekstów wprowadzała zmiany redakcyjne, nie zawsze na lepsze (por. Skrobiszewska 1987: 116–131).

---

<sup>1</sup> W dwóch baśniach, *Sinobrodym* oraz *Kocie w butach*, podobieństwa narracji i stylu były tak oczywiste, że oba teksty zostały pominięte już w wydaniu z 1819 roku.

Na podważenie statusu tekstowego bajek i baśni literackich wpływa jeszcze jeden czynnik: ich tendencja do „odrywania się” od autora. Mimo że powstają one w konkretnym kontekście historyczno-literackim jako utwór konkretnego pisarza, szybko przestają być jego własnością i im większą zyskują sobie popularność, tym bardziej stają się od niego niezależne. Kto, poza znawcami przedmiotu, powie bez namysłu, kto jest autorem *Świniopasa*, kto *Ośleń skórki*, a kto *Pani Zamięci*? Można by wręcz uznać, że utrata autorstwa i kontroli nad utworem jest nieuchronną ceną, jaką trzeba zapłacić za sukces baśni. Najpopularniejsze opowieści istnieją w obiegu czytelnicy w niezliczonych wariantach, wśród których w miarę wierne tłumaczenia wersji oryginalnej stanowią tylko skromną część oferty wydawniczej; dużo częściej są to wolne adaptacje „przyozdobione” niejako nazwiskiem autora opowieści, do której nawiązują, lub też nowe wersje autorskie. Dorota Simonides podaje, że na ponad pięćdziesiąt przekładów większych lub mniejszych wyborów baśni braci Grimm w Polsce (do roku 1989) tylko dwa – Zofii Kowerskiej z 1896 roku oraz opracowany przez Helenę Kapeliuś (przekłady Marcelego Tarnowskiego i Ewy Bielickiej) z 1982 roku – są rzeczywistymi i pełnymi tłumaczeniami niemieckiego oryginału (Simonides 1989: 42–44)<sup>2</sup>. Równie powikłane były polskie dzieje wydawnicze baśni Andersena (por. Brzozowska 1970).

Jednak to Charles Perrault jest bez wątpienia najbardziej poszkodowanym klasykiem baśni w Polsce, prawdziwym „autorem bez tekstu” (Soriano), którego utwory nigdy nie zdołały przeniknąć do polskiej literatury jako dzieło literackie. Choć może się to wydać niewiarygodne, do drugiej połowy XX wieku recepcja wydawnicza Perraulta w Polsce była nie tyle powikłana, ile praktycznie nieistniejąca, a perypetie jego baśni w ostatnim półwieczu, od opublikowania w 1961 roku *Bajek babci Gąski* w przekładzie Hanny Januszewskiej, to *casus* jedyny w swoim rodzaju.

Najsłynniejsze dzieło Perraulta, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, zwane częściej po prostu *Contes de ma mère l'Oye*, ukazało się po raz pierwszy w roku 1697. Niewielki tomik zawierał zaledwie osiem utworów, objętościowo nie jest to więc dorobek, który mógłby konkurować z późniejszymi zbiorami braci Grimm i Andersena lub choćby ze współczesnymi Perraultowi popularnymi twórcami *contes des fées*, takimi jak pani d'Aulnoy, François Fénelon i nieco młodsza pani Leprince de Beaumont. *Bajki babci Gąski* weszły jednak niemal w całości do podstawowo-

<sup>2</sup> W 2009 roku ukazał się nowy, pełny i wierny przekład *Kinder- und Hausmärchen*, o którym w tym numerze „Przekładańca” pisze szerzej sama tłumaczka, Eliza Pieciul-Karmińska.

wego międzynarodowego kanonu baśni dla dzieci, podczas gdy z dorobku literackiego innych francuskich pisarzy do dzisiaj pamięta się najwyżej pojedyncze utwory, takie jak *Błękitny ptak* pani d'Aulnoy lub *Piękna i Bestia* pani de Beaumont. Jeśli wziąć pod uwagę, że najbardziej znane i lubiane baśnie braci Grimm oraz Andersena także obejmują korpus zaledwie kilku lub kilkunastu tekstów<sup>3</sup>, proporcje ilościowe się wyrównują.

Oszałamiający sukces baśni Perraulta został jednak drogo okupiony. „Żadne dzieło nie oderwało się łatwiej od swego twórcy, by prowadzić po jego śmierci niezależną egzystencję” – zauważa we wstępie do wydania krytycznego *Contes* Jean-Pierre Collinet (Perrault 1981: 36, tł. M.W.). Wraz z utratą autora erozji uległ także status literacki baśni, nawet w samej Francji: mało kto pamięta, na przykład, że *Les Souhais ridicules* (*Śmiechu warte życzenia*) oraz *Peau d'Âne* (*Ośła skórka*) powstały w formie wierszowanej kilka lat przed wydaniem *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* i że znane dzisiaj wersje prozą to późniejsze, mierne literacko przeróbki. Dotyczy to przede wszystkim *Oślej skórki*, która w formie prozą pojawiła się po raz pierwszy w 1781 roku i w tym kształcie zadomowiła się na stałe w świadomości czytelnicy. W innych krajach, do których baśnie przenikały przez filtr przekładu, proces zniekształcania tekstów poszedł oczywiście dużo dalej. Ważną rolę odegrał tu czynnik diachroniczny, a mianowicie rozróżnienie czasowe między powstaniem oryginału i wydaniem pierwszego przekładu, a następnie nawarstwianie się nie tylko przeróbek i adaptacji, ale również utworów powstałych na kanwie motywów Perraulta. W Anglii pierwsze tłumaczenie *Bajek babci Gąski* ukazało się już w 1729 roku, ale na przykład we Włoszech, choć dzieło przełożono po raz pierwszy w połowie XVIII wieku, powszechną popularność zyskało dopiero wznawiane do dzisiaj tłumaczenie Carla Lorenzetti (Collo diego) z 1875 roku. *Kopciuszek* kojarzył się wcześniej Włochom przede wszystkim z operą Gioacchina Rossiniego pod tym samym tytułem, której libretto opiera się właśnie na baśni Perraulta.

Można tylko snuć przypuszczenia, jak to się stało, że w Polsce przez ponad dwieście lat Perrault pozostawał praktycznie nieznany. Niewątpliwie do elitarnych kręgów czytelniczych docierał w wersji oryginalnej, o czym świadczy choćby to, że w 1775 roku Adam Kazimierz Czartoryski w *Przepisach od Komisji Edukacji Narodowej pensjomistrzom i mi-*

---

<sup>3</sup> Najpopularniejszy powojenny wybór baśni braci Grimm w Polsce, opublikowany po raz pierwszy w 1956 roku przez Naszą Księgarnię i wielokrotnie wznawiany, zawiera zaledwie dwadzieścia dwa utwory.

strzyniom danych zalecał czytanie po francusku *Les Contes de fées* (por. Sinko 1982: 36). W zasadzie jednak osiemnastowieczna kultura literacka nie była przychylna „bajkom wieszczym” i przetłumaczono ich wtedy na język polski tylko kilkanaście. Kilka baśni Fénelona ukazało się w „Monitorze” w 1765 i 1778 roku, w przekładzie Józefa Minasowicza (tłumacz, obawiając się posądzenia o szerzenie zabobonu, dodał od siebie wstęp dydaktyczny), a potem w przekładzie Franciszka Podoskiego w jego *Rozmowach wielkich królów i sławnych mężów* z 1786 roku. W 1768 roku wydano w Polsce *Magazin des Enfants* (*Magazyn dziecienny*) pani Leprince de Beaumont z przekładami kilku jej baśni, m.in. najbardziej znanej *La Belle et la Bête* (*Przypowieść o Pulcherii i Bestii*). W formie osobnych broszurek opublikowano w 1782 i 1784 roku dwie baśnie Paradis de Moncrifa (por. Sinko 1982: 42–44). Na tym jednak koniec; być może ukazały się gdzieś także spolszczenia Perraulta, musiały to być jednak wolne przeróbki, niepodające nazwiska autora.

W XIX wieku sytuację skomplikowało pojawienie się braci Grimm, którzy przedstawili własne warianty większości baśni Perraulta, a także ukazanie się pierwszych polskich zbiorów „klechd” i baśni polskich, takich jak *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* Kazimierza Wójcickiego (1837), a zwłaszcza bardzo poczytny czterotomowy *Bajarz polski* Antoniego Glińskiego (1853), również z utworami nawiązującymi do wątków Perraultowskich. Popularyzacji baśni nie sprzyjała niezmienna niechęć polskich wychowawców do tego gatunku literackiego, uważanego za lekturę szkodliwą i niezdrową dla wyobraźni, tolerowanego tylko w formie powiązanego z tradycją narodową podania ludowego.

Gdy w drugiej połowie XIX wieku polski rynek książki dziecięcej poszerzył się i zaczęto wreszcie wydawać zagraniczne baśnie przeznaczone dla dzieci, na porządku dziennym była ich polonizacja i swobodne traktowanie tekstu wyjściowego<sup>4</sup>, tłumaczenie oznaczało więc w najlepszym razie wolny przekład, częściej adaptację, a nierzadko zawłaszczenie, czyli całkowite stylistyczne i kulturowe przeniecowanie oryginału. W edycjach Grimmów i Andersena nazwisko autora gwarantowało przynajmniej no-

<sup>4</sup> Np. w przedmowie do wydanych w 1859 roku *Powiastek moralno-fantastycznych podług duńskiego H.C. Andersena*, tłumacz Fryderyk Lewestam wyjaśniał: „Naśladowaniem niniejszych powiastek fantastycznych z oryginału duńskiego, nadaniem im tła czysto polskiego, zastąpieniem wspomnień dziejów duńskich takimiż wzmiankami z historii ojczyźnej, bajecznych legend skandynawskich fantastycznym światem Słowiańszczyzny (...) sądzę, iż rzetelną wyrządziłem przysługę” (por. Dunin 1991: 72).

minimalną własność autorską tekstu i przypominało o istnieniu utworu źródłowego. Opowieści zaczerpnięte z baśni Perraulta opatrywano jednak co najwyżej adnotacją: „z francuskiego”, a polscy autorzy przerabiali je bez troski wedle własnego widzimisię, ograniczeni jedynie swym talentem literackim (lub jego brakiem). Typowym przykładem tego procederu są *Trzy baśnie: Mądry kot, Księżniczka głogu*<sup>5</sup>, *Kopciuszek* wydane w 1878 roku nakładem Gebethnera i Wolffa. Ich autor, Władysław Ludwik Anczyca, napisał trzy zajmujące opowiadania, mieszając motywy zaczerpnięte z różnych wersji baśni i okraszając je obficie własnymi dodatkami. Gawędziarski styl nie kojarzy się ani z Perraultem, ani z braćmi Grimm: baśnie rozrosły się, wzbogaciły o liczne opisy, dialogi, sceny i epizody – często o charakterze komicznym. Pomysły Anczyca mają nieraz wiele wdzięku, np. w *Księżniczce głogu* wróżki zaproszone przez króla na chrzciny córki zjawiają się niespodziewanie w zamku o świcie, powodując wielkie zamieszanie, gdy *wszyscy zaspani i na wpół ubrani* wypadają na dziedziniec, aby je powitać, a w *Mądrym kocie* tytułowy kot, wypiwszy za dużo wina, lekkomyślnie obiecuje królowi, że przyniesie mu kuropatwy z czerwonym dziobem, po czym musi się odwołać do pomocy uczynnej myszki, aby wykonać to zadanie. W sumie chodzi o teksty tak dalece odbiegające od oryginalnego wzorca, że nie można ich nazwać adaptacjami: są to nowe, niepozabawione wartości literackiej realizacji tradycyjnych wątków baśniowych. Popularność zyskała zwłaszcza *Księżniczka głogu*, którą zaczęto wkrótce włączać do zbiorów „baśni polskich”, i pozostaje ona do dzisiaj w obiegu czytelnictwem jako „polska” baśń Anczyca właśnie.

W następnych dziesięcioleciach ukazywało się coraz więcej publikacji tego rodzaju, choć często – szczególnie jeśli chodzi o takie baśnie jak *Śpiąca królewna* i *Czerwony kapturek* – trudno określić, czy są to przeróbki utworów Grimmów czy Perraulta. Łatwiej to rozstrzygnąć w przypadku „Kopciuszka” ze względu na charakterystyczne różnice rozwiązań narracyjnych; można zaobserwować, że o ile początkowo przeważała wersja Grimmowska, z czasem większą popularność zyskał wariant Perraulta, z dobrą wróżką i dynią zamienioną w karete. Adaptatorzy podążali z reguły szlakiem wytyczonym przez Anczyca (tyle że z dużo mniejszym talentem): spolszczali i udomowiali atmosferę baśni, nadawali bohaterom swojsko brzmiące imiona (Stach, Jaś, Kasia, Marysia itd.), podkreślali ludową otoczkę opowieści i wprowadzali elementy humorystyczne. Należy

---

<sup>5</sup> Pod tym tytułem kryje się baśń o Śpiącej królewnie.

wspomnieć, że były to na ogół edycje pojedynczych baśni albo teksty włączane do większych zbiorów, takich jak *Świat baśni* (1889) oraz *Powieści i baśnie z różnych autorów* (1890; por. Waksmund 2000: 208). Żaden polski wydawca nie wpadł na pomysł, by opublikować *Bajki babci Gąski* jako osobną książkę dla dzieci, żaden nie uznał za potrzebne wymienić nazwiska Perraulta w wydaniach pojedynczych baśni. Oznaczało to zarazem, że nie wszystkie wątki Perraultowskie znalazły się w szerokim obiegu czytelnictwa. Powodzeniem cieszyły się właściwie tylko trzy utwory wybrane przez Anczyca: *Śpiąca królewna*, *Kot w butach* i *Kopciuszek*. *Czerwonego Kapturka* kojarzono z baśnią braci Grimm; *Sinobrody* (*La barbe bleue*) pojawił się w kilku publikacjach, nie zyskał jednak większej popularności, podobnie jak *Paluszek* (*Le Petit Pucet*), a także *Ośła skórka*, może nazbyt podobna do polskiej wersji *Kopciuszka* zatytułowanej *Dąb – Barani kożuszek*, rozpowszechnionej przez Wójcickiego. Pozostałe baśnie, czyli *Les fées* (*Wróżki*), *Riquet à la huppe* (*Frant z czubkiem*) oraz *Les souhaits ridicules* (*Śmiechu warte życzenia*), były właściwie nieznanne.

Sytuacja ta nie zmieniła się znacząco w okresie międzywojennym, w którym królowały wciąż wolne adaptacje i przeróbki najpopularniejszych baśni, na tyle odbiegające od oryginału, że nie sposób stwierdzić, czy odwołują się do wzorców Grimmowskich czy Perraultowskich. Jedyne w przypadku *Kopciuszka* wyraźną przewagę zyskała wersja Perraulta: nawiązuje do niej najbardziej udana literacko adaptacja międzywojenna pióra Janiny Porazińskiej (1929), ale także inne propozycje, np. Antoniego Gawińskiego w *Bajkach staroświeckich* (1921) oraz Jana Marcina (Szancera). Również *Kopciuszek* zamieszczony w przedwojennych wydaniach baśni braci Grimm w przekładzie Marceliego Tarnowskiego to wolna adaptacja baśni Perraulta<sup>6</sup>.

Pierwsze lata powojenne nie sprzyjały nowym inicjatywom przekładowym, trudno się też dziwić, że w okresie tryumfującego socrealizmu nikogo nie pociągał niewątpliwie „wsteczny” Perrault. W 1956 roku Nasza Księgarnia wydała pierwszy po wojnie, wspomniany wcześniej wybór dwudziestu dwóch baśni braci Grimm, który zyskał ogromną popularność; wielokrotnie wznawiany (dziesięć wydań do 1988 roku) w nakładach rzędu stu tysięcy egzemplarzy, przez długi czas był najbardziej poczytnym

<sup>6</sup> W pierwszym powojennym wyborze baśni braci Grimm, wydanym w 1956 roku, znalazło się wierne tłumaczenie niemieckiej wersji *Kopciuszka*: mimo że jako autor przekładu podany jest Marcele Tarnowski, przekład ten nie ma nic wspólnego z wersją zamieszczaną we wcześniejszych wydaniach, do 1944 roku włącznie.

tomem baśni klasycznych na polskim rynku. Gdy pięć lat później wydawnictwo Czytelnik powzięło chwalebny zamiar wypuszczenia pierwszego w Polsce przekładu baśni Charlesa Perraulta, było to przedsięwzięcie dużo bardziej kameralne: książkę (dzisiaj już trudną do „upolowania” w antykwariatach) wydano w niskim jak na owe czasy nakładzie dwudziestu tysięcy egzemplarzy. Przekład powierzono Hannie Januszewskiej, znanej autorce książek dla dzieci. Wybór tłumaczki, a także oprawa graficzna i układ książki sygnalizowały wyraźnie, że chodzi o tekst dla odbiorcy dziecięcego – ze wszystkimi tego konsekwencjami. Na stronie tytułowej widnieje wprawdzie budzący zaufanie napis: „Charles Perrault, *Bajki babci Gąski. 1697*, przełożyła Hanna Januszewska”, ale nieco niepokojący jest brak wzmianki o języku, z którego dokonano przekładu, podobnie jak nieścisła informacja, że tytuł oryginału francuskiego brzmi *Contes de ma mère l’Oye*. W krótkim wstępie „Pan Charles Perrault”, przybliżającym młodemu czytelnikowi postać autora, pojawia się niezgodny z prawdą obraz starego człowieka, który „przed chwilą wyszedł z drukarni i niesie cienką książeczkę” z nadrukiem „Bajki Babci Gąski. Napisał Charles Perrault D’Armancourt. Paryż 1697”. Jest to oczywista *licentia poetica* Januszewskiej, ponieważ pierwsze wydanie *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* podpisane było nazwiskiem P. Darmancour i sugerowało, że autorem książeczki jest syn pisarza, Pierre. To przekłamanie można jeszcze usprawiedliwić tym, że nie chciano młodemu czytelnikowi niepotrzebnie mieszać w głowie i zadowolono się takim uproszczeniem. Rzut oka na spis treści pozbawia nas jednak ostatnich złudzeń co do rzetelności filologicznej polskiego przekładu, figuruje w nim bowiem aż jedenaście baśni, podczas gdy wydanie z 1697 roku obejmowało ich osiem. W polskim tomie zamieszczono *Śmiechu warte życzenia* i *Oślą skórkę*, które w rzeczywistości ukazały się wcześniej niż *Bajki babci Gąski* (pierwsza w 1693, druga w 1694 roku), a do zbioru zostały dołączone w XVIII wieku, wiele lat po śmierci Perraulta. W wersji oryginalnej były napisane wierszem, a w polskim wydaniu *Ośla skórka* pojawia się w wersji prozą, chodzi więc o przekład anonimowej przeróbki z roku 1781<sup>7</sup>. Na koniec *Sprytnej księżniczki, czyli Przygody Filutki*, usadowiona w polskim tomie

<sup>7</sup> Francuski tekst tej adaptacji można znaleźć na stronie [http://fr.wikisource.org/wiki/Discussion:Peau\\_d%E2%80%99%C3%A2ne#Texte\\_en\\_prose](http://fr.wikisource.org/wiki/Discussion:Peau_d%E2%80%99%C3%A2ne#Texte_en_prose). Jego lektura pokazuje, że polska wersja jest jego wiernym tłumaczeniem – co przynajmniej zdaje się potwierdzać, że przekładu dokonano bezpośrednio z języka francuskiego.



między *Śpiącą królewną* a *Kotem w butach*<sup>8</sup>, to intruz w pełnym tego słowa znaczeniu, chodzi bowiem o *L'Adroite Princesse* pani L'Héritier de Villandon, baśń, którą też zaczęto dołączać do wydań Perraulta w XVIII wieku i do dziś bywa mylnie przypisywana temu autorowi.

Mimo tych wszystkich uchybień, teksty baśni są rzeczywiście tłumaczeniem utworów oryginalnych, nie zaś ich adaptacją. Januszewska zachowała wierszowane morały, często opuszczane nawet we współczesnych wydaniach francuskich, nie uległa pokusie ocenzurowania Perraulta i nie wyeliminowała ani nie złagodziła takich drastycznych szczegółów jak zła królowa gotowa pożreć własne wnuki (*Śpiąca królewna*), siedem córek wilkołaka, którym ojciec przez pomyłkę podrzyna gardła (*Tomcio Paluch*), i kazirodcza miłość ojca do córki (*Ośła skórka*). Uważna lektura porównawcza pokazuje też, że bardzo niewiele jest w przekładzie błędów wynikających z niezrozumienia oryginału, a nieliczne drobne opuszczenia mogły być obecne w obcojęzycznym wydaniu, na którym oparła się tłumaczka.

Czy to wystarczy, by uznać propozycję Januszewskiej za dobry przekład? To kwestia nieco drażliwa. W rozważaniach na temat baśni, ich znaczeń i walorów, najrzadziej poruszane jest zagadnienie ich wartości artystycznej jako tekstu literackiego, dlatego także w dyskusjach nad przekładami najważniejszym, a często jedynym przedmiotem zainteresowania staje się wierność lub wręcz dosłowność tłumaczenia, rozstrzygnięcie, co Czerwony Kapturek niósł babci w swoim koszyczku, czy też z czego były zrobione pantofelki Kopciuszka<sup>9</sup>. Co ciekawe, Hanna Januszewska również nie oparła się pokusie dodania na koniec baśni o Kopciuszku „przypisu od tłumaczki”, w którym wyjaśniała:

Jak w bajce przystało, do pantofelków Kopciuszka wkradł się chochlik, który pomylił szczegóły jej balowego stroju! Gdy w następnym (po 1697 roku) wydaniu składano tę uroczą książkę – w drukarni zamazały się czcionki. Pan Perrault napisał, że Kopciuszek miał *pantoufles de vair* (*vair* – popielica) – lecz złożono *pantoufles de verre* (*verre* – szkło). (...) W tłumaczeniu oparto się na pierwszym wydaniu – Kopciuszek tańczy w pantofelkach z popieliczki, jak w 1697 roku (Perrault 1961: 27).

<sup>8</sup> Kolejność baśni w polskim tomie jest zresztą inna niż w tomie francuskim – to kolejna filologiczna niefrasobliwość wynikająca bez wątpienia z wydania dzieła Perraulta jako książki dla dzieci.

<sup>9</sup> O zabawnych kłopotach z rozstrzygnięciem, czy Kopciuszek nosił pantofelki ze szkła (*verre*) czy ze skórki (*vair*), pisze Anna Bochnak (Bochnak 1999).

Przypis ten zasługuje na uwagę z kilku powodów. Po pierwsze, jest swoistą mistyfikacją: umacnia czytelników w przekonaniu (błędnym, jak już powiedziano), że mają do czynienia z rzetelnym odwzorowaniem oryginalnego utworu Perraulta. Po drugie, podaje fałszywie, że w tłumaczeniu oparto się na pierwszym wydaniu francuskim. Po trzecie, tłumaczka nie ma racji: Perraultowi chodziło o pantofelki szklane, a nie skórzane (por. Bochnakowa 1999: 221). I po czwarte, uwaga ta odzwierciedla utrwalony sposób myślenia o problemie przekładu baśni w kategoriach wierności semantycznej i leksykalnej wobec oryginału.

Rzecz w tym, że baśnie Perraulta to także niepoślednie dzieło literackie. Co prawda, w wielu z nich autor wykorzystał motywy istniejące już wcześniej w tradycji ludowej i literackiej, ale zrobił to, jak zauważa Marc Soriano – jeden z nielicznych poważnych badaczy twórczości Perraulta – w sposób bynajmniej nie służebny, lecz podporządkowany własnej wizji literackiej (por. Soriano 1977). Choć badania źródłowe pokazały, że Perrault mógł czerpać inspirację ze zbiorów *Le piacevoli notti* Gian Franceca Straparoli oraz *Lo cunto de li cunti* Giambattisty Basilego (por. m.in. Bottigheimer 2009), właśnie porównanie jego baśni z tekstami włoskich pisarzy – a także z utworami współczesnych mu autorów i autorek francuskich – pozwala docenić w pełni kunszt autora *Bajek babci Gąski*. Owszem, istniały wcześniejsze wersje baśni „ostrzegawczych”, ale dopiero Perrault odział swą bohaterkę w czerwony kapturek, tak samo jak do niego należy genialny koncept ubrania mądrego kota w buty. Elegancja stylu, wyrafinowana prostota, dyskretna ironia – to wszystko owoc zamysłu artystycznego i długiej pracy nad cyzelowaniem formy wyrazu<sup>10</sup>. Są to zarazem utwory głęboko osadzone w społeczno-kulturowym kontekście epoki, zgodne z jej realiami i mentalnością. Na każdym kroku natknąć się w nich można na odwołania do szczegółów i obyczajów typowych dla ówczesnej rzeczywistości: wdowa po Sinobrodym za odziedziczone po mężu pieniądze kupuje rangi kapitańskie dla swoich braci, przebudzona śpiąca królewna ma na sobie niemodną „zapiętą pod szyję” sukienkę, synowie młynarza z *Kota w butach* nie chcą przy podziale majątku sędziego ani notariusza, bo żądają oni za wysokich opłat. Opisy strojów, mebli, zastaw stołowych,

<sup>10</sup> Marc Soriano przeprowadził szczegółową analizę zmian między wersjami pięciu baśni prozą z rękopisu z 1695 roku (*Śpiąca królewna, Kot w butach, Wróżki, Czerwony Kapturek, Sinobrody*), a ich ostateczną wersją w wydaniu z 1697 roku, wskazując na szereg zmian i poprawek stylistycznych, które są świadectwem starannej pracy nad tekstem, tak aby odpowiadał on gustom estetycznym autora.

potraw pojawiających się na stole itd., itd. – wszystkie te detale są konkretne, precyzyjne i odsyłają do kontekstu siedemnastowiecznej Francji. Jeszcze bardziej istotny jest pojawiający się w baśniach charakterystyczny zespół pojęć, kluczowych dla środowiska i klimatu kulturalnego czasów Perraulta, np. *gentilhomme*, *esprit*, *honnêteté*, *humeur*, *grâce*, *politesse*, *galanterie*, *société*<sup>11</sup>, które wbrew pozorom nie zawsze mają odpowiedniki w innych językach lub mają odpowiedniki mylące. I tak pojęcie *honnêteté* nie jest równoznaczne z polską *uczciwością*, bo w oryginalnym kontekście odsyła zarówno do treści moralnej, jak i estetycznej: słownik Richeleta (1680) definiuje *honnêteté* jako *civilité, manière d'agir polie, civile et pleine d'honneur, procédé honnête et qui marque de la bonté* (por. Perrault 1981: 334), a skomplikowanego semantycznie terminu *politesse* nie da się sprowadzić po prostu do „grzeczności”.

Przystępując do przekładu baśni Perraulta, Januszewska stanęła więc przed niełatwym zadaniem przyswojenia polskiemu czytelnikowi tekstów odległych kulturowo, historycznie i stylistycznie w taki sposób, aby były zrozumiałe także dla młodszego odbiorcy, a zarazem aby nie oddalały się zanedo od ducha oryginału. Niewątpliwie pomocne mogło się jej w tym okazać własne doświadczenie twórcze, zainteresowanie przeszłością i zamiłowanie do stylizacji: „Jestem wielką zwolenniczką w literaturze dziecięcej tematyki historycznej *sensu stricto*, a także opartej na folklorze, bajkach i legendach” – mówiła w jednym z wywiadów (por. Skrobiszewska 1987: 137). Epizody z historii Polski pojawiały się już w przedwojennych utworach poetyckich Januszewskiej<sup>12</sup>, a w 1958 roku, czyli trzy lata przed wydaniem przekładu Perraulta, ukazała się powieść historyczno-fantastyczna *Rękopis pani Fabulickiej*, której akcja rozgrywa się głównie w czasach panowania Zygmunta III Wazy. Utwór ten był dla autorki okazją do wprawienia się w zabiegach archaizacyjnych i na pewno w jakiś sposób przygotował ją do przekładu Perraulta. Mimo to Januszewska zdana była właściwie tylko na własną intuicję językową, nie mając do dyspozycji żadnych polskich wzorców stylistycznych, do których mogłaby się odwołać. Musiała też się uporać z problemem, który nęka wszystkich tłumaczy

<sup>11</sup> Ciekawe uwagi na temat złożonego znaczenia semantycznego tych pojęć oraz problemów z ich przekładem na inne języki (w tym przypadku na włoski) znaleźć można w monografii *La civiltà della conversazione* (Craveri 2001).

<sup>12</sup> *Ele-mele dudki* z 1932 roku, jej pierwszy tom wierszy dla dzieci, zawierał takie utwory jak *O trzech córkach szlachcianeczek i Tatarach* i *O ptaszkach pana Szambelana i o torcie pani Starościny*.

przekładających na język polski dzieła z dawniejszych epok: siedemnastowieczna polszczyzna nie jest po prostu archaiczną odmianą współczesnego języka polskiego, ale jej odmianą bardzo nacechowaną i swojską, kojarzącą się nieuchronnie z atmosferą szlacheckiego dworku i sarmacką zamaszystością pamiętników Pana Paska. Choć pisarka zdecydowała się na stosunkowo oszczędne używanie archaizacji (bez wątpienia także z uwagi na młodego adresata przekładu), bardzo wyraźnie zaciążyła ona na nacechowaniu stylistycznym tłumaczenia.

Zobaczymy teraz, analizując konkretne przykłady, jak odbiły się na tekście polskiego tłumaczenia zasygnalizowane tu problemy.

Oto początek mniej znanej baśni *Les Feés (Wróżki)*:

Il était une fois une veuve qui avait deux filles : l'aînée lui ressemblait si fort d'humeur et de visage, que, qui la voyait, voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses, qu'on ne pouvait vivre avec elles. La cadette, qui était le vrai portrait de son père pour la douceur et l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et, en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse (Perrault 1981: 165)<sup>13</sup>.

W tłumaczeniu Januszewskiej:

Była sobie raz pewna wdowa. Miała ona dwie córki. Starsza – była to wykapana matka, zarówno z twarzy jak i z usposobienia. Jedna i druga były tak nieuprzejme, tak zawsze odęte, że nie sposób było z nimi wytrzymać.

Młodsza córka, istny obraz ojca – była miła i uprzejma, a ponadto – rzadkiej piękności dziewczyna.

Że w ludziach podoba nam się najbardziej to, co nas samych przypomina, matka do głupoty kochała starszą córkę, niewyzajny wstręt zaś czuła do młodszej. Kazała jej jadać w kuchni i pracować bez ustanku (Perrault 1961: 76).

Tekst polski, przeczytany bez porównania z oryginałem, brzmi poprawnie i jest spójny stylistycznie, a dyskretna archaizacja nie zakłóca jego czytelności. Nawet pobieżna konfrontacja z wersją francuską ujawnia jednak

<sup>13</sup> Tłumaczenie filologiczne: „Była pewnego razu wdowa, która miała dwie córki: starsza tak bardzo przypominała ją z charakteru i oblicza, że kto ją widział, jakby widział matkę. Obie były tak przykre w obcowaniu i tak pyszne, że nie nie można było z nimi żyć. Młodsza córka, która była prawdziwym portretem swego ojca z racji swej słodyczy i prawości, była przy tym jedną z najpiękniejszych panien, jakie kiedykolwiek widziano. Jako że naturalną koleją rzeczy kocha się podobnych sobie, owa matka do szaleństwa kochała starszą córkę, zaś nieprzewyciężony wstręt czuła do młodszej. Kazała jej jeść w kuchni i pracować bez ustanku”.

zasadniczą zmianę rejestru stylistycznego, jaka dokonała się w tłumaczeniu tego prostego, na pozór, fragmentu. Przede wszystkim rzuca się w oczy zatarcie znaczenia kluczowych terminów tekstu oryginalnego: *douceur* oraz *l'honnêteté*, najważniejsze przymioty młodszej córki, zostają w polskim przekładzie sprowadzone do banalnej informacji, że dziewczyna była *mila i uprzejma*, podczas gdy o matce i starszej córce dowiadujemy się, że były *nieuprzejme* i *odęte*, co dalece odbiega od oryginalnego obrazu bohaterek, które są *orgueilleuses* („dumne, pyszne”) i *désagréables* („przykre, niemiłe w obcowaniu). Konstrukcja baśni opiera się na kontraście między charakterami dwóch siostr, wystawionych na próbę przez wróżkę, która najpierw przybiera postać ubogiej staruszki i prosi o wodę młodszą z dziewcząt, gdyż chce sprawdzić jej *honnêteté*, za drugim razem zaś zmienia się w wytworną damę i zwraca się z tą samą prośbą do starszej, by upewnić się o jej *malhonnêteté*. Także nagrody i kary, które wróżka przeznaczona dla siostr, odpowiadają naturze *honnêteté/malhonnêteté*: młodszej zaczynają się sypać z ust perły i diamenty, starszej – węże i ropuchy. Pochwała *honnêteté*, zawarta w drugim, „poważnym” morale baśni (pierwszy, podkreślający moc „słodkich słówek”, jest zdecydowanie ironiczny), stanowi zwieńczenie i podsumowanie całego utworu. W przekładzie ta misterna konstrukcja gdzieś się zapodziała: wróżka za pierwszym razem zmienia się w wieśniaczkę, by *przekonać się o uprzejmości dziewczyny*, a za drugim razem przybiera postać i *strój księżniczki*, także *aby przekonać się o uprzejmości dziewczyny* (co czyni z niej postać nieco naiwną: w oryginale jej zamiarem jest sprawdzić stopień *malhonnêteté* starszej siostry).

Z rozchwianiem precyzji semantycznej idzie w parze uproszczenie składni i konstrukcji stylistycznych, np. pierwsze zdanie baśni rozbiła Januszewska aż na trzy zdania pojedyncze, w przekładzie znikły też typowe dla stylu Perraulta paralelizmy i powtórzenia oraz wyrażenia emfaticzne (np. *une des plus belles filles qu'on eût su voir*). Wynikające stąd obniżenie rejestru jest szczególnie uderzające w partiach dialogowych. Zła córka mówi w oryginale do wróżki, proszącej ją o podanie wody:

Est-ce que je suis ici venue, – lui dit cette brutale orgueilleuse, – pour vous donner à boire? Justement j'ai apporté un flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame! J'en suis d'avis: buvez à même si vous voulez<sup>14</sup> (Perrault 1981: 166).

<sup>14</sup> Przekład filologiczny: „– Czyż po to przyszedłam – odpowiedziała grubiańska i pyszna dziewczyna – by dać Pani pić? Naturalnie, wzięłam srebrny flakon właśnie po to, by *Madame* mogła się z niego napić! Moje zdanie jest takie: jeśli jest Pani spragniona, proszę się napić ze źródła!

Dziewczyna wyraża się nieuprzejmie, ale raczej ironicznie niż prostacko: nie używa zwrotów kolokwialnych, posługuje się poprawną formą grzecznościową *vous*, zaczyna od pytania retorycznego, na które daje złośliwą odpowiedź. Dwa kluczowe terminy to *brutale*<sup>15</sup> i *orgueilleuse*, wady będące antytezą przymiotów młodszej córki.

W polskim przekładzie wypowiedź ta brzmi tak:

– Albo tu przyszła po to! – powiada ta prostacko. – Akurat! Nie na to wzięłam z sobą tę srebrną flaszkę, żeby pani z niej piła! Pij jejmość wprost ze źródła, jeśli ci sucho w gębie! (Perrault 1961: 78)

Słowa starszej córki są tu nie tylko niegrzeczne, ale rzeczywiście prostackie, podkreślone jeszcze przejściem na formę „ty” w ostatnim zdaniu i użyciem dosadnego wyrażenia *jeśli ci sucho w gębie*. Taki sposób mówienia, odpowiedni bardziej dla dziewczyny ze wsi niż dla panny z dobrej rodziny, obniża zdecydowanie status społeczny bohaterki i kontekst, w jakim rozgrywa się akcja opowieści.

Przytoczone przykłady odzwierciedlają generalny kierunek zmian stylu i tonu w polskim przekładzie. Trzeba przy tym pamiętać, że *Wróżki* to w sumie jeden z prostszych tekstów w zbiorze Perraulta. W baśniach bardziej rozbudowanych i głębiej osadzonych w kontekście siedemnastowiecznej kultury francuskiej obniżenie rejestru stylistycznego i niekonsekwencje w wyborach leksykalnych polskiej wersji odbijają się negatywnie na spójności artystycznej tekstu i często zniekształcają jego przesłanie. Szczególnie widoczne jest to w *Kopciuszku*, chyba najbardziej „dworskiej” czy też „wersalskiej” opowieści Perraulta. Tłumaczka zachowała wprawdzie informację, że ojciec Kopciuszka był szlachcicem<sup>16</sup>, wplotła jednak do tekstu wiele elementów przenoszących baśń w bardziej siermiężnowiejski kontekst, typowy dla tradycji polskich baśni: bohaterka *zamiata izby*, *śpi na przygórku*, *na wiązce słomy*, siada na popielniku, uporawszy się z *robotą*, odzywa się do matki chrzestnej bardziej jak hoża dziewczyna ze wsi niż wykwinna panna: *Com rada, tom rada! Ale jakże będę tańczyć w tej sukieneczynie?* (Perrault 1961: 22), a w drodze na bal towarzyszą jej jaszczurki zamienione w *hajduczków w kabatach*, a nie w lokajów w *liberii*, jak w oryginale. W efekcie *Kopciuszek – jejmościanka*, jak nazywa

<sup>15</sup> *Brutale* to pojęcie równie złożone jak *honnête*: słownik Richeleta (1680) definiuje jego znaczenie jako *rostre, sotté, grossière, rude et peu civile: una franche brutale* (por. Perrault 1981: 334)

<sup>16</sup> Inna sprawa, że polski *szlachcic* i francuski *gentilhomme* to tylko pozornie pojęcia synonimiczne, w rzeczywistości odsyłają do bardzo odmiennych rzeczywistości kulturowych.

ją Januszewska – zaczyna się kojarzyć w nieunikniony sposób z polską szlachcianką z wiejskiego dworku, co z kolei klóci się z zachowanymi w przekładzie realiami życia dworskiego w siedemnastowiecznej Francji.

I w tej właśnie dwoistości, czy też niezdecydowaniu stylistycznym leży chyba największy mankament tłumaczenia Januszewskiej z 1961 roku. Tłumaczka z jednej strony starała się wiernie trzymać treści oryginału, z drugiej zaś dopasować ją do przyzwyczajzeń i oczekiwań polskiego czytelnika, zwłaszcza dziecięcego. W rezultacie żadnego z tych celów nie udało jej się zrealizować w pełni satysfakcjonująco. Przekład zanadto odbiega stylistycznie od tekstu oryginalnego, by mógł oddać sprawiedliwość jego jakości literackiej, a z drugiej strony zawiera zbyt wiele elementów obcych tradycji baśni w Polsce, by miał szansę przemówić do polskiego czytelnika. Nie dziwi więc właściwie, że inaczej niż w przypadku baśni Grimmów, *Bajki babci Gąski* nie stały się sukcesem wydawniczym. Doczekały się tylko dwóch zdawkowych recenzji (co charakterystyczne, jedna z nich nosiła tytuł *Zapomniany bajkopisarz*) i nie miały żadnego wznowienia aż do lat dziewięćdziesiątych.

Niepowodzenie przekładu *Bajek babci Gąski* nie zakończyło jednak romansu Hanny Januszewskiej z dziełem Charlesa Perraulta. Pisarka najwyraźniej wyciągnęła wnioski z poprzedniej próby i w 1968 roku wydała nakładem Naszej Księgarni adaptację dwóch baśni Perraulta: *Kopciuszka* i *Kota w butach*, w formie samodzielnych książeczek. Zachęcona ich pozytywnym przyjęciem, w 1971 roku opublikowała nakładem Naszej Księgarni tom zatytułowany: *Charles Perrault, Bajki, opracowała Hanna Januszewska*. Podobnie jak zbiór sprzed dziesięciu lat, książka ta zawierała informację (przesuniętą jednak ze strony tytułowej na jej rewers): „Tytuł oryginału *Contes de ma mère l'Oye*. Data pierwodruku 1697”, oraz wstęp „Słówko o Panu Charles Perrault” (sic!), podający w nieco zmienionej formie treść wstępu z 1961 roku. Same baśnie również nie zostały napisane całkiem od nowa: w wielu miejscach powtarzały dosłownie zdania i całe fragmenty z wcześniejszego przekładu. Poza tym ton i charakter tych tomów jest jednak diametralnie odmienny. Zbiór z 1971 zawiera tylko osiem utworów: zniknęło „kukułcze jajo”, czyli *Sprytna Księżniczka*, wierszowane *Śmiechu warte życzenia* oraz najmniej znana i najmniej lubiana w Polsce baśń Perraulta – *Sinobrody*.

Przekształcenia dokonane przez Januszewską w procesie adaptacji podzielić można na dwie kategorie: retusze fabuły oraz rozbudowanie narracji i zmianę jej rejestru stylistycznego. Najbardziej radykalne transformacje zaszły w *Czerwonym Kapturku*, *Śpiącej Królownie* i *Paluszku*, ale

modyfikacja treści dotyczy wszystkich bez wyjątku utworów z tego tomu. W *Oślej Skórcie* bohaterce zakochuje się ojczym, nie ojciec; we „Wrózkach” bohaterkę gnębi nie matka, lecz macocha, pominięto też informację o nędznej śmierci starszej siostry w leśnych ostępach. W *Kopciuszku* tytułowa bohaterka nie posuwa się w swojej wspaniałomyślności tak daleko, by szukać mężów dla złych sióstr; w *Knypsie z czubkiem* młodsza królewna, brzydka, ale inteligentna, znajduje sobie męża, nie jest więc już skazana na to, by po zmańczeniu siostry pozostać zapomnianym czupiradłem. Nawet w *Kocie w butach*, stosunkowo najwierniej trzymającym się oryginalnej fabuły, brakuje wzmianki o tym, że główny bohater początkowo miał zamiar zjeść kota i sprzedać jego wyprawioną skórkę.

Wszystkie te korekty są dość umiarkowane i nie wpływają zasadniczo na kształt całości tekstu. Inaczej jest w pozostałych trzech baśniach. Do *Czerwonego Kapturka* wprowadzono postać sympatycznego Kapitana Ruszta, a w epilogu zaproponowano alternatywne zakończenia bajki: *Wielki Chaps* lub Kapitana Ruszta, który rozcina wilkowi brzuch szpadą i ratuje babcię z Kapturkiem. W *Śpiącej Królownie* usunięto drugą część utworu z wątkiem wilkołaczej teściowej, która zamierza pożreć królownę i jej dzieci; zgodnie z konwencją utrwaloną przez wcześniejsze adaptacje, baśń kończy się przebudzeniem królowny i jej ślubem. Całkowitej przemianie uległ *Paluszek*: tytułowy bohater i jego bracia nie są porzuceni przez rodziców, ale po prostu gubią się w lesie; znikł makabryczny epizod z wilkołakiem podryzującym przez pomyłkę gardła swoim siedmiu córkom, a Paluszek nie skłania podstępem żony wilkołaka do oddania wszystkich bogactw, co w oryginale było raczej niewdzięczną odpłatą za życzliwość, jaką okazała ona bohaterowi i jego braciom.

Odmienność tej wersji baśni Perraulta w stosunku do wcześniejszego tłumaczenia jest jednak w mniejszym stopniu wynikiem ingerencji w fabułę utworów niż zupełnie nowego stylu narracji. Januszewska rozbudowała akcję baśni, wzbogaciła je o dialogi i opisy, zrezygnowała z ironii na rzecz dobrodusznego humoru, usunęła wierszowane morały, zastępując je wesołymi wierszykami wplecionymi w tekst, wyeliminowała szczegóły obce polskiej tradycji kulturowej, wprowadzając w ich miejsce realia bliskie – może nie tyle z własnego doświadczenia, ile z tradycji utrwalonej w polskich bajkach – dziecięcemu odbiorcy. Przede wszystkim zaś nadała tym tekstom ton bardziej gawędziarski, poufały, obdarzając narratora rysami przyjacielskiego dorosłego, który opowiada dziecku zajmującą historyjkę.

Spójrzmy na przykład, jak w tej nowej adaptacji wygląda początek cytowanej wcześniej baśni *Wrózki*:



Była sobie raz pewna wdowa. Miała córkę i pasierbicę. Jejmość była mocno nieuprzejma, odęta i pyskata, a jej córka Franusia całkiem wdała się w matkę. Pasierbica w niczym nie przypominała córki wdowy: nigdy nie była nieuprzejma, zawsze uśmiechnięta, dla każdego zawsze miała miłe słówko. Wszyscy w okolicy lubili ją szczerze i uśmiechali się na widok jej wdzięcznej postaci i pięknej twarzyczki.

Wdowa kochała jednak tylko swoją córkę, a pasierbicy nie lubiła i obarczała ją najcięższymi robotami.

Pierwsze zdanie brzmi identycznie jak w tłumaczeniu z 1961 roku, lecz poza tym zmiana jest uderzająca: styl, już poprzednio uproszczony w stosunku do oryginału, tu zupełnie zagubił elegancję struktur syntaktycznych oraz składniowych figur retorycznych, tak charakterystyczną dla prozy Perraulta. Treść wydaje się z grubsza taka sama jak we wcześniejszej wersji, to jednak złudzenie. Zastąpienie córki pasierbicą zmienia całkowicie wymowę tekstu: nie jest w zasadzie niczym niezwykłym, że rodzona córka przypomina matkę, a prześladowanie pasierbicy przez macochę to jeden z najbardziej ogranych wątków baśniowych<sup>17</sup>, niewymagający dodatkowego wyjaśnienia. W rezultacie niepokojąca myśl, że *naturalną kolejną rzeczą kocha się podobnych sobie*, ustępuje racjonalnej i przewidywalnej sytuacji konfliktowej. Bardziej swojski jest także opis bohaterki: wdowa staje się *pyskatą jejmością*, pasierbica ma *piękną postać i wdzięczną twarzyczkę*, zawsze jest uśmiechnięta i uprzejma, lubiana przez wszystkich *w okolicy*. Na koniec wzmiankę z oryginału, że dla pogębienia córki matka kazała jej jadać w kuchni (w kontekście francuskim oczywista degradacja statusu społecznego), w przekładzie skwitowano ogólnikową informacją o obarczaniu pasierbicy *najcięższymi robotami*. Takie przesunięcia semantyczne, rozpatrywane pojedynczo, nie sprawiają wrażenia istotnych, lecz razem składają się na swojski obraz rzeczywistości polskiej, związany z tradycyjną kulturą wiejską. Jego elementy pojawiły się, jak wspomniano, także w tłumaczeniu z 1961 roku, w nowej adaptacji zostały jednak podkreślone i wysunięte na pierwszy plan, podczas gdy zlikwidowanie odniesień do realiów francuskiej kultury dworskiej nadało opowieści spójność i wprowadziło ją w rozpoznawalną poetykę tradycyjnej polskiej bajki dla dzieci.

---

<sup>17</sup> Istotnie, w pierwszej wersji baśni, z 1695 roku, również u Perraulta pojawiało się tradycyjne przeciwstawienie „złej” córki i „dobrej” pasierbicy (przypominające do złudzenia sytuację wyjściową *Kopciuszka*), z którego autor później zrezygnował na rzecz bardziej oryginalnego rozwiązania.

Strategię tę stosuje Januszewska konsekwentnie we wszystkich tekstach zbioru. Kopciuszek jest *dziewuszką dobrą i pracowitą*, wróżka, jej chrzestna matka, mieszka w *domku, obok gospodarstwa ojca*, Oślej Skórce grozi, że *rozpuści się jak dziadowski bicz*, ale na koniec wyrasta na osobę *roztropną, zacną i rozumną*, a także *gospodarną*, w *Knypsie z czubkiem* kucharze smażą na wesele kotlety, młynarczyk z *Kota w butach gospodarzy dzielnie, rzetelnie i sprawiedliwie dobrami po czarodzieju*, a król w tejsze bajce ma ochotę na zającą z *buraczkami* itd. W baśniach, w których kontekst dworu wpisano w fabułę i dlatego nie można go całkowicie wyeliminować, dystans wobec świata przedstawionego zmniejsza się na skutek wprowadzenia do opisów elementów humorystycznych lub trywialnych; np. na balu w *Kopciuszku skrzyły się kryształowe kielichy, w których pękały bąbelki najznakomitszej w świecie oranżady*, w *Śpiącej królownie* zamek strzeżony jest przez *okazałych królewskich gwardzistów, rumianych, pucłowatych, szerokich w barach, wąsatych i o czerwonych nosach*. Podobnie potraktowano postaci: wyglądają, zachowują się i mówią komicznie lub swojsko, np. król w *Kocie w butach* jest *tlusty i okazały*, Ośla Skórka celuje w *umiejętności pieczenia przeróżnych obwarzanków, rogalików i placuszków*, wróżka ze *Śpiącej królowny* zabawia się w *Śmieszki i Chichotki*, a sama królowna nie rozstaje się ze swą suczką o imieniu Pufcia.

Nie ulega wątpliwości, że głównym celem Januszewskiej było dostosowanie baśni Perraulta do możliwości percepcyjnych i oczekiwań czytelników młodego odbiorcy. Infantyлизację stylu podkreślają liczne zdrobnienia (*twarzyczka, koszyczek, zajączek, placuszek, cytrynka, wiaterek* itd.) oraz wierszyki, a raczej rymowanki wplecione w tekst. Autorka zna się na swoim rzemiośle, narracja toczy się więc żywo i z wdziękiem, bardziej podporządkowana strategii powielania znanych i rozpoznawalnych formuł stylistycznych niż poszukiwaniu nowych, oryginalnych środków ekspresji. Bohaterki mają *wdzięczną postać* albo *wdzięczną twarzyczkę*, są *ślicznymi dziewczyskami* zaganianymi do *roboty*, konie, suknie, klejnoty itd. są z reguły *najpiękniejsze w świecie*, choć zdarzają się warianty: powozik królowny z *Oślej skórki* jest *najłżejszy w świecie*, a pantofelki Kopciuszka *najmiększe w świecie*; gwiazdki na niebie *mrugają wesoło*, wróżki są *wesołe*, przemawiają *wesoło* i rzucają *wesołe zaklęcia*, królowny *nucą wesoło* i nawet wrzeczono w *Śpiącej królownie* *furkotało wesoło*... Słownictwo baśni jest banalne, konstrukcje składniowe proste, krótkie i przejrzyste (dominują zdania pojedyncze i równorzędnie złożone), w dialogach obfitują onomatopeje i wykrzyknienia (*Pac, Bang, Bum, Oooo, Ach, ach, ho ho*), wszyscy

bohaterowie: Czerwony Kapturek, król, wróżka, mówią takim samym potocznym językiem, znanym dziecku z sytuacji dnia codziennego (*W samą porę! – wykrzyknęła radośnie królowa. – Właśnie siadamy do obiadu! Prosimy do stołu, kochana pani wróżko! Prosimy!*; Perrault 1971: 25).

Mimo powierzchownej wierności wobec fabuł Perraulta adaptacja Januszewskiej jest w sumie tworem całkowicie spolszczonym, odległym o lata świetlne od ducha oryginału i jego językowej finezji. Ale dopiero w takim kształcie baśnie te podbiły polskich czytelników i zyskały popularność, która dorównała powodzeniu wcześniejszego wyboru baśni braci Grimm z 1956 roku. Do 1989 roku zbiór był wznawiany pięć razy<sup>18</sup>, doczekał się także przekładów, m.in. na język niemiecki. Poszczególne utwory – przede wszystkim *Kopciuszek*, który trafił na listę obowiązkowych lektur szkolnych – były też publikowane wielokrotnie jako osobne książeczki i zamieszczane w zbiorowych wydaniach baśni różnych autorów. Do dzisiaj jedyną poważną konkurencją dla wersji Januszewskiej są w Polsce przekłady adaptacji Disneyowskich, co oczywiście nie wiąże się z ich jakością artystyczną, ale ze stojącym za nimi rynkiem globalnego show biznesu.

Mimo swych słabości, propozycja Januszewskiej pozostaje najlepszą literacko adaptacją baśni Perraulta w Polsce – zdecydowanie górując nad wersjami, które zaczęły się ukazywać od lat dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>19</sup>. I chociaż można żałować, a nawet się oburzać, że do tej pory nie pojawiło się, np. w serii Biblioteki Narodowej, żadne „poważne” tłumaczenie *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, obudowane solidnym aparatem krytyczno-literackim, historia polskiej recepcji *Baśni babci Gąski* wydaje się fascynującym przykładem asymilacyjnej siły polskiej literatury, która rozwiązała problem niekompatybilności kulturowej przyswajanego materiału literackiego, kształtując go i dostosowując do swoich potrzeb i wartości. W dobie dyskusji nad etycznymi problemami przekładu (*translation*) i zawłaszczenia (*appropriation*) to problem szczególnie aktu-

<sup>18</sup> W latach dziewięćdziesiątych doczekał się kolejnych wznowień w Naszej Księgarni, a także wydań nakładem nowych wydawnictw prywatnych, motywowanych przede wszystkim jego obecnością na listach lektur szkolnych. Także w latach dziewięćdziesiątych (wyd. 1993 i późniejsze) wznowiono przekład z 1961 roku (pt. *Bajki Babci Gąski 1697*), z posłowiem Anny Nikliborc i ilustracjami Gustave'a Dorégo.

<sup>19</sup> A raczej pozostawała, bo ukazał się właśnie nowy, wierny i dobry przekład dokonany przez Barbarę Grzegorzewską (Charles Perrault, *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, Kalisz 2010).

alny. Czy to, że polska literatura dla dzieci nie chciała zaakceptować *Kota w butach*, dopóki z francuskiego franta nie zmienił się w polskiego mruczka, świadczy o jej prowincjonalności i zacofaniu, czy – wręcz przeciwnie – jest pozytywnym świadectwem potencjału twórczego jej tożsamości kulturowej?

## Bibliografia

### Podmiotowa

- Perrault Ch. 1981. *Contes. Édition critique par Jean Pierre-Collinet*, Gallimard.  
— 1961. *Bajki Babci Gąski*, przeł. Hanna Januszewska, Warszawa: Nasza Księgarnia.  
— 1971. *Bajki*, oprac. Hanna Januszewska, Warszawa: Nasza Księgarnia.

### Przedmiotowa

- Blamires D. 2002. *A Workshop of Editorial Practice. The Grimms' Kinder- und Hausmärchen*, w: H. Ellis Davidson, A. Chaudhri (ed.), *A Companion to the Fairy Tale*, Cambridge, 71–83.  
Bochnak A. 1999. *Gdy przekład jest oryginałem*, w: M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna Twardzikowa, U. Kropiwiiec (red.), *Między oryginałem a przekładem*, tom V: *Na początku był przekład*, Kraków, 217–225.  
Bottigheimer R. B. 2009. *Fairy Tales. A New History*, New York.  
Brzozowska Z. 1970. *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Wrocław.  
Craveri Benedetta. 2001. *La civiltà della conversazione*, Milano.  
Di Scanno Teresa. 1975. *Les contes de fées à l'époque classique*, Napoli.  
Dunin J. 1991. *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław.  
Ługowska J. 1981. *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław.  
Simonides D. 1989. *Jakub i Wilhelm Grimmowie a folklor polski*, w: J. Śliziński, M. Czurak (red.), *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 25–50.  
Sinko Z. 1982. *Powiastrka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław.  
Soriano M. 1978. *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris.  
Skrobiszewska H. 1987. *O Hannie Januszewskiej*, Warszawa.  
Waksmund R. 2000. *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wrocław.

**Słowa kluczowe:** przekład, adaptacja, Perrault, baśń, Januszewska

## Once Upon a Time There Was a *Puss in the Boots*: Hanna Januszewska's Polish Translation and Adaptation of Charles Perrault's Fairy Tales

The opening of the article examines the history of the reception of fairy tales – in particular Perrault's tales – in Poland since 1700; it attempts to explain the reason for the long established Polish tendency to adapt rather than to translate this kind of literary works. The introductory presentation is followed by an in-depth comparative analysis of the first ever Polish translation of *Mother Goose Tales* by Hanna Januszewska, published in 1961, and the adaptation of Perrault's tales made by the same author about ten years later. The examination focuses on two questions: firstly, on the cultural distance between the original French text and the Polish context of fairy-tales tradition, resulting in a series of objective translation difficulties; secondly on the cultural, stylistic and linguistic shifts introduced by Januszewska to the tales in the process of transforming her earlier translation into a free adaptation of Perrault's work. The goal of this scrutiny is not only to compare originality or literary value of Januszewska's two proposals, but also to try to understand the reasons that lie behind the enormous popularity of the adapted version. The faithful translation, by all means a good text in itself, did not gain any recognition, and if not exactly a failure, was nevertheless an unsuccessful attempt to introduce Polish readers to the original spirit of *Mother Goose Tales*.

**Key words:** translation, adaptation, Perrault, fairy tale, Januszewska